

El yo extraño a sí mismo Hacia la constitución de la autoconciencia poética en Hölderlin

Volker Rühle

Ni partiendo únicamente de sí mismo, ni tampoco a partir tan sólo de los objetos que le rodean, puede experimentar el hombre que, más que un mecanismo, es en el mundo un espíritu o un dios, aunque en una relación viva y por encima de las necesidades en las que se halla con lo que le rodea.

Hölderlin, *Fragmento de Cartas filosóficas* (II, 51).

1. EL SER INCONDICIONADO DE LA AUTOCONCIENCIA: EL PROBLEMA DE LO «ABSOLUTO» EN EL YO

En un texto temprano de la época de sus estudios en Jena junto a Fichte, Hölderlin adopta una posición crítica ante el proyecto fichteano de fundar las condiciones de la experiencia en la unidad absoluta de la autoconciencia humana. Después del giro copernicano de Kant, ya no se puede concebir la autoconciencia de acuerdo con el modelo clásico del «yo pienso algo» en cuanto auto-objetivación. Pues un *cogito* referido al objeto tan sólo puede fundar la unidad de sus mudables referencias mundanas en una instancia trascendente al pensar¹. El yo que se hace temático en la autorreflexión debe presuponer en todo momento la identidad que posibilita ese acto, aunque sin poder pensarla, es decir: sin poder convertirla en objeto ni someter las diferenciaciones de su pensa-

¹ Vid. Descartes: *Meditationen...*, II, 6: «Yo soy, yo existo; esto es cierto. Pero ¿por cuánto tiempo? Ahora, mientras pienso. Pues quizá podría ocurrir que yo, tan pronto dejo de pensar completamente, dejo de ser igualmente». Por eso, el *cogito* humano se mantiene referido a un fundamento divino que lo sostiene: a una idea de lo infinito, respecto de la cual él muestra al mismo tiempo y necesariamente que «es algo que no pudo surgir a partir de mí mismo». *Med.*, III, 22.

miento. La unidad de la autoconciencia, que es inherente como condición a cualesquiera de sus diferentes actos, debe ser por lo tanto absoluta, esto es, incondicionada ante todo.

Por eso, Fichte no fundó ya esa unidad en un «yo pienso» trascendental que, en cuanto *pensamiento* puro, se siguiera entendiendo en referencia a las determinaciones del ser. Él concibe el yo como «acción», como un poder, incondicionado y creador, de autodeterminación y de determinación del ser. Ahora bien, de acuerdo con la crítica de Hölderlin, en cuanto se trata de la acción de un yo, aquella unidad no puede ser incondicionada, ya que el yo sólo es posible en cuanto *relación consigo*, y, como tal, implica ya siempre una diferenciación:

«Cuando digo 'yo soy yo', el sujeto (yo) y el objeto (yo) no están unificados de tal manera que no pueda efectuarse ninguna separación sin dañar la esencia de lo que debe ser separado; al contrario, el yo sólo es posible mediante esta separación del yo respecto del yo. ¿Cómo puedo decir 'yo' sin autoconciencia? Pero, ¿cómo es posible la autoconciencia? Lo es en tanto yo me contrapongo a mí mismo, me separo de mí mismo, pero no obstante me conozco en esta separación como siendo el mismo en la contraposición. Pero, ¿hasta qué punto como el mismo? Puedo y debo preguntarlo, ya que también desde otro punto de vista es contrapuesto a sí. Así pues, la identidad no es ninguna unificación del objeto y el sujeto que tenga lugar sencillamente; la identidad, por lo tanto, no es igual al ser absoluto»².

La unidad de la autoconciencia no es pensable sin un ser «absoluto» inalcanzable para la conciencia: un ser no objetivable que soy y tengo que ser, y que me permite diferenciarme reflexivamente de mí y volver a conocerme como el mismo yo en todas las diferenciaciones temporales y relaciones mundanas. Sin un ser tal, no sería posible la autoconciencia como unidad incondicionada, pues se esfumaría en sus mudables referencias al objeto y a sí. Pero esta unidad individual, inseparable e incondicionada por antonomasia, que según la comprensión kantiana no se puede fundar ya en un ser dogmáticamente presupuesto, tampoco puede consistir en la identidad autorreferencial de un yo, ya que en cuanto *relación consigo* el yo está condicionado por una diferenciación de sí mismo y, en tanto que *autorrelación*, encierra ya siempre una referencia a eso otro de lo que se diferencia. Y esta alteridad ya no se puede objetivar —como creyó Fichte— como no-yo en el horizonte del yo, pues es constitutiva de la relación de éste consigo mismo.

El problema que aquí se plantea se nos revela de golpe en todo su alcance a la luz de un conocimiento al que llegará Fichte media década más tarde bajo el impacto del reproche de nihilismo que le dirige Jacobi. En su escrito *Sobre el destino del hombre*, aparecido en 1800, que recapitula el camino de su pensamiento hasta el momento, Fichte tiene que reconocer que el saber de sí y la experiencia no se pueden fundar en la autorreferencia del yo, puesto que en tal caso a éste se le esfumaría todo el ser en las imágenes que se forma sobre él:

«No hay en ninguna parte, ni fuera ni dentro de mí, nada permanente, sino sólo un cambio incesante. No sé de ningún ser en ninguna parte, y tampoco del

² Hölderlin: *Seyn, Urtheil, Modalität*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, editado por M. Knaupp, München, Wien, 1992, vol. II, 49 s. Las indicaciones de páginas en el texto se refieren a esta edición.

mío propio. No hay ser.— *Yo mismo* no sé nada en absoluto y nada soy. *Imágenes*: eso es lo único que hay ahí. Y saben de sí según el modo de las imágenes: imágenes que flotan ahí delante; que remiten a imágenes a través de imágenes; imágenes sin nada que imaginar en ellas, sin significado ni sentido. Yo mismo soy una de esas imágenes; sí, no soy sino una confusa imagen de imágenes. Toda realidad se transforma en un prodigioso sueño sin vida en la que soñar y sin un espíritu que allí sueñe; en un sueño que se sueña sí mismo»³.

A la luz de esta problemática nihilista —que aún hoy nos parece francamente contemporánea— acerca de una fundamentación autorreferencial de la experiencia, la poesía de Hölderlin puede entenderse también como un intento de encontrarle e inventarle a aquel ser incondicionado un lenguaje, el cual no hace desaparecer sin más nuestro sí-mismo en las diferenciaciones y ramificaciones de sus mudables relaciones con el mundo y consigo, sino que nos permite conocer, incluso en las escisiones más extremas, un derecho sobre nuestra *experiencia*.

Mientras que Fichte busca una salida de esa consecuencia nihilista atribuyendo al yo, junto al saber constructivo, otro «órgano» de acceso al ser en la filosofía práctica, Hölderlin, por su parte, en la estructura de una autorreflexión referida a sí, ve operando ya una diferenciación que remite a un ser del yo, cuya relación consigo mismo ya no se constituye como objeto.

Ahora bien, si se concibiera este «ser absoluto» como *presupuesto* y, por ende, como algo otro respecto del pensar judicativo, éste recaería entonces de nuevo en la dependencia respecto de una diferenciación encontrada en el pensamiento, puesto que hallaría sus límites en lo finito de lo que se distingue. En cuanto presupuesto, ideal o postulado del pensar, inadvertidamente se habría determinado, sin embargo, como su contrapuesto, y se habría fijado en una referencia a un objeto. Así pues, lo Absoluto es pensable y representable, pero no en el sentido de una cosa objetiva. Lo Absoluto —y el curso del pensamiento que sigue tiene profundas consecuencias para el concepto del pensar en cuanto operación teórica y para su relación con lo pensado— ante todo no es trascendente a lo finito y a sus diferencias, sino que les es inmanente. La idea de la inmanencia de lo Absoluto, de inspiración spinoziana, contiene una paradoja, cuya superación pone en marcha la dinámica de las formas de representación especulativas y se ramifica finalmente en los caminos —iniciados al principio en común— de Hölderlin, Schelling y Hegel.

En la época de su colaboración con Hölderlin, Hegel concibió esta problemática con estas palabras: «Lo ideal no podemos ponerlo fuera de nosotros, pues entonces sería un objeto, ni tampoco en nosotros solos, pues entonces no sería ningún ideal»⁴.

La caracterización usual de «monismo» ya no hace justicia a la paradójica tensión traída aquí a colación entre el ideal y la realidad, entre lo Absoluto y lo finito, pues se resuelve en una relación de subsunción de la multiplicidad bajo una unidad que está presupuesta a ella y la domina. Pero la problemática interna de la idea especulativa de lo Absoluto, tal como se expresa en el principio citado a veces de Hegel, consiste en la posibilidad de pensar un ser incondicionado y dife-

³ Fichte: *Die Bestimmung des Menschen*, Gesamtausgabe, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1962, ss., vol. I 6, 251.

⁴ Hegel: *Liebe und Religion*, Theorie-Werkausgabe, vol. I, 244.

renciado de lo finito, que sobre la base de una tal diferenciación fuera un mero objeto y al tiempo, sin esa diferenciación, no pudiera ya ser expresado como Absoluto, sino que se volatilizara en el pluralismo de lo finito.

A partir de ahí, la penuria del lenguaje puesta de manifiesto en el discurso sobre lo Absoluto y lo incondicionado se hace temática de modo recurrente en los primeros textos de Schelling, Hölderlin y Hegel. Ella exige al pensamiento una superación de su perspectiva central referida a los objetos y le arrastra hacia un ámbito que reclama de él cualidades poéticas⁵. Lejos de encerrar al pensamiento dogmáticamente en su relación consigo mismo, el ser absoluto de la experiencia especulativa designa no la *existencia* de un fundamento que le es trascendente, sino la *insistencia* de una pretensión inmanente a la experiencia: la pretensión de una alteridad constitutiva a toda relación consigo mismo, que impide a la experiencia cerrarse en sí misma y la impulsa a un proceso de desarrollo temporal.

2. «LO VIVO EN LA POESÍA»: PRETENSIONES DE LA EXPERIENCIA DE LA VIDA

En una carta de febrero de 1796 a su amigo y mentor Friedrich Niethammer, Hölderlin esboza un proyecto al que pretende dar el título de «Nuevas cartas sobre la educación estética del hombre». En dicho escrito «trato—según escribe— de encontrar el principio que me explique las escisiones en las que pensamos y existimos, pero que a la vez nos capacite para hacer desaparecer el antagonismo entre sujeto y objeto, entre nuestro yo y el mundo, o incluso también entre la razón y la manifestación, y de hacerlo de manera teórica en la intuición intelectual, sin que nuestra razón práctica tenga que venir en su ayuda» (II, 614 s.).

Con el término «intuición intelectual» designa aquí Hölderlin —al igual que en el texto antes citado— una experiencia que, más allá de la autorrelación del yo idéntico consigo mismo, remite a un «ser» que funda este yo, así como las escisiones en las que éste existe y piensa, como un sí-mismo. El proyecto de llevar a cabo esta fundamentación estéticamente rebasa la línea fronteriza kantiana de la experiencia posible, más allá de la distinción entre entendimiento y sensibilidad, hacia una mediación de ambas dimensiones de la experiencia. Esta intención vincula el proyecto de Hölderlin con las Cartas de Schiller *Sobre la educación estética del hombre*. Sin embargo, el hecho de que Hölderlin quiera titularlo «Nuevas Cartas...» indica también un distanciamiento crítico respecto de Schiller, pues éste tampoco puede liberarse de la «línea fronteriza kantiana»⁶: en sus *Car-*

⁵ «Desearía poseer —escribe Schelling— el lenguaje de Platón, o el de su pariente espiritual Jacobi, para poder distinguir el ser absoluto e inmutable de toda existencia condicionada y mudable. Pero veo que esos mismos hombres luchan con su lenguaje cuando quieren hablar de lo inmutable y suprasensible, y pienso que ese Absoluto en nosotros no se capta a través de la mera palabra de un lenguaje humano y que sólo la intuición de lo intelectual adquirida por nosotros mismos viene en ayuda de la imperfecta obra de nuestro lenguaje». Schelling: *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*, Werke I.2, 146. «(...) Quien pretenda siquiera hablar de otro modo sobre esto, / aun con una lengua celestial, sentirá la pobreza de las palabras», se dice en el poema de Hegel *Eleusis*, dedicado a Hölderlin: *Theorie-Werkausgabe*, vol. I, 232.

tas estéticas la explicación de las escisiones se hace depender de un ideal de «lo bello» que él opone a la realidad histórica y sus divisiones. Tal como dice Schiller en la novena carta, el logro de este ideal en la experiencia estética está ligado a un abandono de «las ruinas» de su época. El artista —sostiene— «cede la esfera de lo real al entendimiento, que se encuentra aquí en su elemento; pero, a partir de la unión de lo posible con lo necesario, aspira a producir el ideal».

Pero esta separación del ideal del arte y la realidad histórica la convierte Hölderlin cada vez más en un problema. A diferencia de Schiller, él siempre y con creciente intensidad había experimentado como «escisión» la distinción dualista entre la sensibilidad y las facultades superiores del conocimiento: como una contradicción cuya lógica interna muestra rasgos trágicos. Porque cuando la unión entre ambos planos de la experiencia —entre los cuales tiene que mediar la forma artística— sólo puede ser *experimentable* bajo el presupuesto de una distinción de ambos ámbitos, la dimensión del arte se esfuma en «el ideal» sin mundo y sólo caprichosamente puesto en escena, el cual es continuamente contradicho por la experiencia concreta⁷. Desde el punto de vista de esa distinción y bajo la pretensión del ideal inalcanzable, el arte siempre puede en el fondo permanecer sólo como un síntoma de la escisión, a cuya superación sin embargo apunta.

Si la distinción entre la razón y la sensibilidad, entre el ideal y la realidad sensible, no se concibe ya como una condición intemporal de la experiencia, sino como *escisión*, entonces en esta distinción se hace valer la demanda de algo impensado que dicha distinción pone en cuestión en cuanto presuposición de la experiencia posible: una demanda autónoma y «absoluta» que ya no se toma como «ideal» al servicio del propio desarrollo progresivo, sino que al contrario lo interrumpe y pone en cuestión. Esta nueva experiencia de la escisión enreda a Hölderlin en profundas transformaciones de su manera poética de proceder y de su autocomprensión.

Su reflexión en esta crisis comienza ante su temor a exponerse a lo común y usual en la vida real, asunto que analiza en una carta de noviembre de 1798 a Neuffer: «¡Ah!, el mundo ha ahuyentado mi espíritu desde mi primera juventud retrayéndolo a su interior y aún padezco por ello». El temor a que se ponga en cuestión la intimidad de su yo poético por las miserias y contradicciones del mundo externo impide a Hölderlin —como él tiene que reconocer— «encontrar lo vivo en la poesía», que ocupa sus «pensamientos y sentidos». Tras la crítica de Hölderlin al idealismo de Fichte y Schiller, eso vivo en la poesía no se puede ya encorsetar en un «ideal» que comprometa a la poesía con la obligación de negar lo que se reconoce como mezquino en la realidad. La expresión «lo vivo en la poesía» apunta por lo tanto a una compleja e inconcebiblemente variada unión de la poesía con la vida —una unión «viva»—, que ya no se puede seguir explicando como un compromiso ideal entre ambas a partir de su distinción antagónica. En otros tér-

⁶ Hölderlin escribe en una carta del 10 de octubre de 1794 que Schiller «no se ha atrevido, sin embargo, habiendo cruzado la línea fronteriza de Kant, a dar un paso más, paso que —según mi opinión— hubiera debido dar» (II, 551).

⁷ En la carta al hermano de enero de 1799, Hölderlin se queja de una concepción empujadora del arte que se halla en los modernos de su tiempo: «se le toma por un juego, porque aparece en la modesta forma del juego, y de ese modo no podría producirse razonablemente ningún otro efecto que el del juego, o sea, la diversión, que es casi lo opuesto precisamente a aquello que el arte produce cuando se presenta en su verdadera naturaleza» (II, 727).

minos, la poesía, en cuanto pretensión de captar «lo vivo», no tiene que asumir la obligación de dar la espalda a la realidad viva, al modo del idealismo, ni puede tampoco borrar simplemente la diferencia entre el arte y la vida: lo primero entregaría al arte, y lo segundo a la vida, a una artificialidad sin obligaciones, y ambas posibilidades desembocarían en última instancia en consecuencias iconoclastas.

La comprensión de Hölderlin, enredada en un «errar poético», en el contexto de su personal fuga del mundo y con las dificultades de su poesía para llegar a él, pone en marcha un proceso de experiencia que cabe denominar trágico. Este implica a la poesía en insondables problemas vitales que la llevan a una cierta parálisis en su tragedia *Empédocles*, obligando a Hölderlin a una reflexión sobre sus supuestos. La «reflexión poética» que se pone aquí en juego —como ilustra la carta a Neuffer— ya no puede mantener fuera de toda duda la diferencia entre el sujeto y el objeto, o entre el mundo interior y el mundo exterior. Ni esta distinción ni tampoco el «ideal» poético de su unidad pueden ya presuponerse con certeza indudable. Por el contrario, sólo a través de una reflexión lograda han de ganar una nueva forma idónea. Bajo las pretensiones aún oscuras que resultan de la interrupción del proceso poético de escritura, la autorreflexión se hace verdaderamente creadora, pues no hace del yo un objeto sino que, en la memoria de sus propios presupuestos, abre para él una nueva continuación de sus experiencias.

El temor al mundo en Hölderlin es trágico, porque aísla lo «más íntimo» de la pretensión poética de las circunstancias concretas tan sólo bajo las cuales esa pretensión podría tomar forma. Con ello, y paradójicamente, su idealista fuga del mundo expone al mismo tiempo la pretensión absoluta del ideal poético y se entrega a la destrucción de la que precisamente el retraimiento en la intimidad pretendía defenderle. Pues en verdad la huida del mundo externo reduce el ideal del arte «vivo» a una certeza esotérica y sin forma, limitada por la oposición con la realidad. Como escribe Hölderlin más adelante en la carta, este conocimiento le lleva necesariamente a la consecuencia de aprender a afirmar el mundo externo como «el material indispensable» para la representación de lo que le es «más íntimo». Y esa afirmación tiene también consecuencias para su ideal, como no puede dejar de reconocer:

«Lo puro sólo puede representarse en lo impuro, y si intentas ofrecer lo noble sin lo vulgar, se convierte entonces en lo más antinatural y disonante que hay, porque lo noble mismo en cuanto se exterioriza porta los colores del destino bajo el que surgió, y porque lo bello, en cuanto se representa en la realidad, asume necesariamente, a partir de las circunstancias bajo las cuales surge, una forma que no le es natural y que sólo llega a serlo agregándole las circunstancias que necesariamente dieron esa forma a lo bello» (II, 712).

Si se reúnen las consideraciones sobre la producción poética aún dispersas en esta carta, habría que decir que eso «vivo en la poesía» que Hölderlin aún no es capaz de «encontrar» se alcanzaría «agregando» la necesidad de prestar forma a lo bello: así se añade que ambos, tanto la forma como lo bello, están afectados por esta necesidad y fatalmente atados la una al otro. El problema aquí radica en esa vinculación de dos procesos que discurren en sentidos opuestos: aquél en el que el ideal de lo bello, con la pretensión de la inspiración, *adopta* «necesariamente» una forma, y el proceso de la *donación* de la forma reflejada artísticamente, el cual

se halla asimismo bajo la pretensión de la necesidad. El arranque crítico de esta problemática, del cual da testimonio la carta a Neuffer, pone en claro que en ella las pretensiones de la experiencia histórico-vital, de la creación poética y de la reflexión filosófica sobre la conexión de realidad e ideal, *forman un intrincado nudo*, cuyo desenlace se oculta en aquella aspiración también oscura aún para Hölderlin: «encontrar [...] lo vivo en la poesía»⁸.

La vinculación anhelada aquí de la poesía y la vida es, sin embargo, enteramente diferente de una unidad entendida como ideal presupuesto de belleza o que se pueda oponer a la división real de ambas con vistas a apartar la mirada del arte de las escisiones de la vida. Una vinculación semejante debería más bien dejar aparecer bajo una luz completamente diferente lo vivo de ambas dimensiones, del arte y de la vida, como era aún el caso partiendo del supuesto de la distinción no cuestionada entre belleza poética y vida profana⁹. Dicho en otros términos, las modificaciones que este naciente conocimiento crítico trae consigo concierne no sólo a la *relación* entre el arte y la vida, sino también a los *conceptos* que normalmente asignamos a ambos en el horizonte de su no cuestionada distinción. Por lo tanto, estas modificaciones son más graves aún de lo que el mismo Hölderlin sospecha cuando en la carta parte del supuesto de que en el trato con las cosas del mundo externo él podría preservar su «utilidad» y «tomarlas de antemano como material indispensable allí donde las encuentre, sin que mi intimidad esté nunca enteramente representada» (II, 712). Aun cuando estas formulaciones de Hölderlin todavía lo insinúan, la consecuencia de su visión no puede consistir sin más en que las cosas del mundo exterior se incorporen a la poesía como su «material». También en el juego se halla la posibilidad de que la poesía venga al mundo, y con ello se hace referencia, más acá de la distinción entre el mundo interior y el mundo exterior, a un proceso originario *de ambos* en el cual su distinción y relación, así como su nueva constitución tras esta conmoción, es aún algo completamente incierto.

3. DISONANCIAS DE LA EXPERIENCIA DE SÍ: LAS PRETENSIONES DE LA INSPIRACIÓN POÉTICA

Si lo bello, ese ideal de la poesía clásica, sin los colores de la fortuna que acompaña a su génesis, es —como escribe Hölderlin— «lo más disonante», entonces el verso constituye un proceso en el que el ideal y la realidad se enlazan tan intensamente que ambos surgen y se realizan «con necesidad» entre sí. Pues la realización poética del ideal se mantendría fija en una oposición idealista a la realidad del mundo exterior si no le correspondiera una transformación de esa terca

⁸ «Lo vivo en la poesía» —escribe Hölderlin en la carta a Neuffer—: esto es lo que en este momento ocupa mis pensamientos y mis sentidos. Siento de modo tan profundo cuán lejos me hallo aún de encontrarlo —aun cuando esa tarea a menudo absorbe y reclama a mi alma— que tengo que llorar como un niño cuando siento repetidamente cómo en mis interpretaciones falta lo uno o lo otro; y, sin embargo, en el vagar poético por el que deambulo no puedo escapar a ello» (II, 710 s.).

⁹ En el sentido de una tal distinción, escribe Hölderlin a su madre todavía en noviembre de 1797: «no puedo hacer otra cosa sino utilizar todas mis artes y todo cuidado para que la sociedad en la que vivo no produzca efectos demasiado perturbadores sobre mí, y pueda reposar en calma y seguro sobre mi propio ser» (II, 674).

realidad en el material en el que se concreta la experiencia poética. Es como si lo que permanece impensado y disonante en la rígida separación de ambos —lo vivo en la poesía— impulsara hacia la forma lingüística de un verso y correspondiera en cierto modo a éste la tarea de recordar al ideal su dependencia de la realidad negada, y que ésta por su parte, en cuanto *negación* del ideal, se basa en una escisión cuyo fundamento es lógico y expresable: la realidad *presupuesta* de manera objetiva toma de ese modo parte en el lenguaje, así como las distinciones y supuestos lingüísticos constituyen relaciones reales de inclusión y exclusión. Pero para alcanzar esa poesía «viva», que podría transformar las disonancias en la relación entre el mundo interior y el mundo exterior, Hölderlin echa en falta todavía el lenguaje, como él mismo tiene que reconocer:

«Esta vez el canto
Brotó demasiado del propio corazón.
Pero repararé el error,
Cantando a otros.
Jamás alcanzo, como quisiera,
La medida»¹⁰.

En estos versos el poema ya no es la expresión de un yo poético presupuesto que nos abra lo «más íntimo» de sí, sino un acto de su autorreflexión y, en cuanto tal, un momento de la autoconstitución del yo en el tiempo. Esta concepción poética de la autorreflexión crítica de Hölderlin entraña dos modificaciones significativas con respecto al conocimiento de sí formulado de manera biográfica en la carta a Neuffer. Si la apreciación de su timidez ante la realidad se había articulado en la carta aún como experiencia del padecer, que Hölderlin convirtió en el propósito de extraer a partir de ahora una ventaja de «las cosas que actúan destructivamente sobre mí», ahora —en los versos— no se trata ya de una relación con el mundo exterior, sino de la modificación de un «error»; del errar sobre la propia realidad que en el fondo todavía se oculta en su temprana autovaloración crítica y en su fijación en la distinción entre lo interno y lo externo: que el canto haya brotado demasiado del corazón —y, por ende, tienda a la desmesura— no significa sino que Hölderlin hasta ahora ha hecho de lo «más íntimo» de la inspiración poética la única medida de su poesía. Y esta vara de medir dependiente de lo propio es aún eficaz de hecho también cuando el poeta espera su «ventaja» en el encuentro con el —para su *páthos*— amenazante mundo exterior, esto es, cuando espera un avance ininterrumpido de la experiencia creadora.

El conocimiento autocrítico de Hölderlin nos conduce a la segunda modificación que muestran los versos del poema *El único* (*Der Einzige*) en comparación con la misiva a Neuffer: si en la carta se trata de «lo vivo en la poesía» como un ideal eminente a encontrar, determinado aún por el concepto de «lo puro» y por carecer de lenguaje, el poema por el contrario llama la atención sobre «la medida» a encontrar, la cual sólo se puede pensar lingüísticamente y como tal es expresable.

Pero si es una medida que pone término al canto que brota «demasiado del propio corazón» y deja curso libre a la inspiración, entonces esta cesura no es ya

¹⁰ *El único*, 1ª versión, I, 389 s. [Trad. al español de Federico Gorbea, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1977, aunque modificada.]

un fatal acontecimiento que en cierto modo toque al mundo interior desde fuera, sino que concierne a la poesía como una pretensión que resulta de un «error» propio —de algo no pensado, no concebido— a lo que habría que responder con una *transformación* de lo no pensado. Dicho brevemente: el problema de la medida a encontrar no consiste en una síntesis comprehensiva del arte y la vida, ni tampoco en la «unidad» del mundo interior y el mundo exterior, sino en la transformación de su diferencia, presupuesta todavía por Hölderlin.

En esta modificación, por cierto, la idea poética de «lo puro» frente a «los tonos subordinados» de su forma de presentación tendría que estar en juego igualmente como el papel del yo poético en el proceso creador. El yo ya no podría servirse entonces de su mundo exterior como un material poético conforme a su utilidad para su interior¹¹, sino que estaría enfrentado a exigencias del mundo exterior que necesariamente condicionarían la expresión del interior.

El profundo cambio que traen consigo estas exigencias en lo que respecta a la concepción de Hölderlin sobre la producción poética se documenta claramente en el *Himno de un día de fiesta*, que busca todavía reducir el «canto» poético a «las vivificadoras, las fuerzas de los dioses», que —de acuerdo con el modelo del crecimiento orgánico— se condensan «en el alma del poeta» (II, 263). «Inflamada por el rayo celeste», la poesía aparece en el cuadro del antiguo mito de Semle como «fruto» de una unión de los hombres y los dioses. Para justificar su creación sólo puede apelar a una especie de crecimiento natural de inspiración divina, sin poder dar cuenta de su base principal. Al igual que en la carta a Neuffer, que hace referencia a la unidad absoluta de lo «puro» y lo «impuro», así también en el Himno, Hölderlin subordina la idea de su unión a una previa distinción entre la esfera invisible de lo divino —de la que la poesía recibe su inspiración— y la esfera visible de lo humano —de la que toma el material para adoptar una forma—. Y, como en la carta, también en el Himno remite esta distinción a una reserva del yo poético, el cual encuentra y presupone dicha distinción para, sobre su base, derivar una medida de su unidad que le asegure en cada momento su «ventaja» en el curso de la experiencia. Por eso el yo poético no se destaca él mismo sino en la forma ejemplar del sacerdote-poeta, y ello nos remite a una medida cuyo origen nos revela el poema en forma velada simplemente como un suceso eminente de inspiración divina:

«Pero a nosotros nos toca, bajo las tempestades de Dios,
¡Oh poetas!, permanecer con la cabeza descubierta,
Tomar el rayo del Padre, a él mismo, con nuestra propia mano,
Y entregar al pueblo, velados
En la canción, los dones celestes»¹².

¹¹ «Puesto que soy más vulnerable que otros, tanto más debo tratar de extraer alguna ventaja de las cosas que actúan destructivamente sobre mí. No he de tomarlas en sí, sino tan sólo en cuanto son útiles a mi vida más auténtica.» Carta de Hölderlin a Neuffer, noviembre de 1798, II, 711 s.

¹² *Como cuando en día de fiesta...*, II, 263 [Trad. de José M^a Valverde en Hölderlin: *Poemas*, Barcelona, Icaria, 1983].

El «corazón puro» del poeta y la «inocencia» de sus «manos» en el *Himno de un día de fiesta* son ante todo aún los garantes de una especial proximidad divina que —a diferencia de lo concedido a los demás mortales— ofrece al yo poético la visión esotérica en la relación de los hombres y los dioses¹³. Sin embargo, todavía en el transcurso del Himno aparecen dudas acerca de si el poema, instituido de ese modo como mediador entre los hombres y los dioses, llega a cumplir la pretensión de *la unidad absoluta* entre ellos que en él se concentra: en relación con el «pueblo», el poeta puede salvaguardar aún el papel de mediador sacerdotal y resaltar su cercanía a los dioses, pero eso ya no lo consigue cuando la unidad del pueblo se escinde en la diversidad y complejidad de «lo vivo», y la manifestación de su medida poética se hace cuestionable. Ante el requerimiento de la diversidad de lo viviente y sus escisiones ya no es suficiente apelar al eminente papel del poeta cara al pueblo, pues ese requerimiento se refiere al poeta en cuanto un yo que escribe entre los seres vivientes y en medio de sus diferencias. Por eso en la exclamación «¡Ay de mí!» se indica un cambio radical del punto de vista, que obliga al yo poético del Himno a destacarse como tal y sin máscara: el proceso de dar la forma, que el Himno hasta ahora, bajo la impresión de la inspiración divina, había designado como «fruto» de una eminente unión de los dioses y los hombres, confronta ahora al yo poético inesperadamente con unos requerimientos enteramente nuevos, que paralizan la producción poética. Estos requerimientos ponen en cuestión no sólo el *páthos* considerado hasta ahora, inspirado por la cercanía de los dioses, sino también la relación del poeta con el «pueblo»: en efecto, lo arrojan de su eminente posición como mediador «en lo profundo, entre los vivos», para presentarlo como yo vulnerable y vano:

¡Ay de mí!
Y si digo igualmente,
Que me he acercado a mirar a los celestiales,
Ellos mismos, ellos me arrojan muy hondo, entre los vivos,
Al falso sacerdote, en lo oscuro, para que
Cante el cántico de admonición a los ávidos de enseñanza
Allí¹⁴.
(I, 264)

El boceto en prosa para el Himno pone en claro que esta otra exigencia que enreda al yo poético mismo en el curso de su poesía no arranca de los dioses, sino «de una herida infligida a sí mismo» (I, 261): de las heridas de un *error propio*. Pero Hölderlin no alcanza una explicación más profunda de este error en la puesta en cuestión del propio yo —pues precisamente el permanecer el yo poético en la relación consigo paraliza el Himno—, sino exponiéndose en cierto modo a una mirada extraña que le muestra bajo una nueva luz la unión de «lo interior» de su poesía con su formulación lingüística y material: ¿no se

¹³ El fruto nacido en el amor, la obra de los dioses y los hombres / El canto que de ambos dé testimonio...» *Como cuando en día de fiesta*, II, 263.

¹⁴ *Como cuando en día de fiesta*... [Trad. de José María Valverde].

pone de manifiesto precisamente en el acto de *comunicación* de la poesía, en su relación con el «pueblo», que para su comprensión la poesía debe alzar una pretensión de exclusividad en cuanto a la unidad de los hombres y los dioses, lo cual separa su lado interior del mundo exterior? ¿Y no se muestra además con ello que la forma poética, en vez de realizar la unidad absoluta de los dioses y los hombres, en el fondo sólo oculta y presupone esta unidad como su lado más íntimo?

La experiencia de crisis en la que Hölderlin se ve envuelto en vista de una carencia propia –de algo impensado en el propio pensamiento– no se puede resolver con los medios del pensamiento poético, cuyas disonancias habían provocado esta crisis. La subjetividad poética se experimenta a sí misma tan sólo bajo los requerimientos extraños de ese mundo exterior, que hasta el momento sólo había percibido como «material indispensable» y del cual creyó poder servirse como «tonos subordinados» al servicio de «lo íntimo».

Pero la resistencia del material poético por su parte sólo se hace elocuente a la luz de otra –y extraña– concepción de la poesía: de una concepción que Hölderlin, bajo la presión de la propia experiencia de crisis, reconoce ahora inesperadamente en una nueva visión de la poesía antigua. Su experiencia de crisis no sólo le convierte en cuestionables los propios supuestos, sino que transforma además su visión de la hasta el momento idealizada antigüedad. Entre los cambios de su presente autocomprensión Hölderlin se ve confrontado también con aspectos extraños del pasado antiguo, de los cuales resultarán futuras exigencias completamente nuevas para su poesía. Este nuevo encuentro con la poesía antigua le muestra no solamente una unión compleja y diferente del *páthos* inspirado y el rigor formal del lenguaje, sino que le hace además ser consciente de que los supuestos de la poesía y la filosofía moderna –sus divisiones entre el ámbito humano y el divino, entre la razón y la sensibilidad, entre el mundo interior y el exterior– son supuestos históricos y, por ende, *mudables*. Si todavía en una carta al hermano de enero de 1799 había entendido la «interioridad» de «los antiguos» enteramente en el sentido de las propias pretensiones poéticas (II, 726) y la había situado entre los presupuestos modernos de la poesía como ideal al servicio del propio padecimiento¹⁵, en el curso de sus experiencias de crisis personal y poética se le presentan dudas crecientes sobre esta imagen que le conducirán finalmente a concepciones completamente diversas acerca de la poesía antigua en relación con la visión imperante en su tiempo respecto del ideal antiguo¹⁶. Y estos nuevos conocimientos acerca del pasado transforman de nuevo las condiciones de su presente autocomprensión¹⁷.

¹⁵ «¡Oh, Grecia, con tu genialidad y tu piedad! ¿Adónde has ido a parar? También yo, con toda mi buena voluntad, no hago más que seguir a tientas con mi obra y mi pensamiento a esos hombres únicos en el mundo, y en lo que hago y digo soy a menudo tanto más torpe e incongruente porque, dentro del agua moderna, me muevo como los gansos, con pies planos, y bato las alas impotente para elevarme hacia el cielo griego» (II, 729). [Trad. de Elena Cortés y Arturo Leyte, Hölderlin: *Correspondencia Completa*, Libros Hiperión, 1990].

¹⁶ Cf. por ejemplo la carta de Hölderlin a Ebel de noviembre de 1799 (II, 847).

¹⁷ «El estudio profundo de los griegos me ha ayudado en eso y me ha servido, en lugar del trato con amigos, para no estar en mi soledad ni demasiado seguro ni demasiado incierto de mis consideraciones. Por lo demás, los resultados obtenidos de este estudio son bastante diferentes de los otros que yo conozco» (II, 850 s.).

Estos conocimientos conciernen en particular a la idea de la forma poética, cuya determinación como «envoltura» simbólica de un «don divino» se ha hecho en el fondo cuestionable en el curso del *Himno de un día de fiesta*: una forma tal inspirada por los dioses se halla en el fondo enfrentada a la vida, negando las diferenciaciones y escisiones de ésta, del mismo modo que se niega a sí misma, en cuanto *forma* temporal, por su carácter divino¹⁸.

Por eso Hölderlin se interesa ante todo por el rigor formal de la poesía antigua en la relación con sus contenidos divinos. A diferencia de la veneración de sus contemporáneos por los antiguos, él no ve que en este rigor formal esté simbolizado el ideal de una forma artística clásica, sino que lo concibe como un «tacto sagrado» con el que los «grandes de la Antigüedad» «debían proceder en los asuntos divinos» (II, 849): es decir, como respuesta a lo que, de manera insondable y fatal, requieren los asuntos divinos, la cual se mantiene consciente de sus propios límites formales.

La nueva visión de la poesía antigua que se esconde tras esta formulación coloca también bajo una nueva luz el racionalismo y el formalismo de los modernos. Pues los modernos —como se ha puesto de manifiesto desde el cartesianismo hasta Kant, Fichte y Schiller— piensan lo divino en el horizonte del autoconocimiento humano: como fundamento de la unidad de sus juicios y como ideal de su progresivo autoperfeccionamiento. Pero de ese modo se somete lo divino a una medida humana y con ello ya no se da ninguna norma para su delimitación. Ciertamente —como Hölderlin sabe bien— también la poesía antigua «interpreta lo divino de manera humana, pero lo hace evitando siempre la propia norma humana, naturalmente, porque el arte poética —que en su esencia total, tanto en su entusiasmo como en su comedimiento y sobriedad, es un claro culto a los dioses— nunca puede *hacer* de los hombres dioses o de los dioses hombres, ni incurrir en turbia *idolatría*, sino tan sólo acercar entre sí poniendo frente a frente a dioses y hombres. La tragedia muestra este *per contrarium*» (II, 851).

En la contraimagen de la poesía antigua se refleja también «per contrarium» el propio error del canto que brota demasiado del corazón: confiándose el poeta a los hombres en el eminente papel de mediador sacerdotal entre los hombres y los dioses, habla en nombre de los dioses y subordina su relación con ellos a su «medida humana». De ese modo comete esa «turbia idolatría» de una imagen *presupuesta* de la unidad de los dioses y los hombres, en lugar de «acercarlos los unos frente a los otros» y de dar a su relación una forma *mudable*: una forma que no fija la distinción de los hombres y los dioses a un tipo de relación intemporal, sino que la concibe mutable. Una distinción mutable entre los hombres y los dioses ya no sería una formulación exclusiva de su relación, sino que podría ser pensada como la diferenciación temporal de una inagotable *unión* diferenciada de ambos polos de la experiencia.

¹⁸ Cf. Schiller, quien en sus cartas *Sobre la educación estética* determina su autocomprensión como poeta moderno a partir del ideal que él ha «abstraído» de los antiguos: en efecto, aquí el artista, «madurado bajo el lejano cielo griego», retorna a su siglo con un papel eminente como educador «para purificarlo, terrible, como el hijo de Agamenón» (Vol. 5, 593, 9ª carta, nota 19).

4. LLEGAR AL LENGUAJE-LLEGAR AL MUNDO: PRETENSIONES DE LA LÓGICA DE LA GÉNESIS CREADORA

La exigencia ya señalada de la poesía antigua de *acercar* entre sí a los dioses y a los hombres suena extraña desde el punto de vista de la subjetividad moderna, pero implica enormes consecuencias respecto a la institución de ésta. La modernidad inspirada cartesianamente hasta Fichte piensa la realidad en el horizonte de la distinción entre sujeto y objeto, entre mundo interior y mundo exterior, presuponiéndola como el ideal de su unidad, en cuanto fundamento y *télos* de la misma, ideal al que denomina Dios, yo absoluto, belleza, verdad o progreso. Frente a ello, la tragedia antigua muestra esa unidad en el destino de sus protagonistas como una unidad «aparente», vista y fingida desde una determinada perspectiva, unidad que se modifica fatalmente con el fracaso de esta visión y que gana un nuevo aspecto en la representación colectiva: «El dios y el hombre aparecen como uno, sobre el cual hay un destino que excita toda la humildad y el orgullo del hombre, y que al final restablece la veneración de lo celeste, por un lado, y por otro, un ánimo purificado como cualidad del hombre» (II, 851). Entendida así, la antigua tragedia establece su verdad no a partir de un modo de ver propio de la subjetividad —con su distinción entre mundo interior y mundo exterior—, sino que muestra el surgimiento y la variabilidad de tales distinciones.

¿Y acaso no es también en verdad una ficción la distinción moderna entre sujeto y objeto, que se nos presenta como presupuesto intemporal de la experiencia humana? ¿No es su objeto un mero fenómeno formado mediante una construcción conceptual? ¿Y acaso en realidad no es también el sujeto —esa unidad trascendental del «yo pienso»— una indeterminada «x», una mera representación de la que no podemos saber qué realidad le corresponde en definitiva, ni tampoco si le corresponde con razón la denominación «yo»?¹⁹ Y la verdad de esta distinción —el ideal trascendental de la filosofía clásica y la belleza poética de la poesía clásica— ¿no depende en definitiva también de esta ficción?

En la medida en que la poesía antigua no presupone una relación determinada entre los hombres y los dioses, sino que muestra la génesis y transformación de esa relación, no nos presenta ninguna forma de ver basada en el sujeto como condición de la experiencia posible y no expresa ningún «interior» como ideal de su unidad poética, sino que hace visibles las condiciones del surgimiento de nuestras experiencias. En otros términos, no nos confronta con distinciones *presupuestas* en cuanto condiciones intemporales de la experiencia, sino con distinciones *fingidas*, en las que pueden realizarse transformaciones reales de la experiencia: no transformaciones a las que estamos enfrentados como observadores-sujetos, sino en las que nosotros mismos estamos inmersos.

¹⁹ Cf. Kant, KdrV, A 346 / B 405: «Como fundamento de la misma [«de la naturaleza de nuestro ser pensante»] no podemos señalar sino la representación «yo», que es simple y, por sí misma, completamente vacía de contenido. No podemos siquiera decir que esta representación sea un concepto, sino la mera conciencia que acompaña a cualquier concepto. Por medio de este yo, o él, o ella (la cosa) que piensa no se representa más que un sujeto trascendental de los pensamientos = x, que sólo es conocido a través de los pensamientos que constituyen sus predicados y del que nunca podemos tener el más mínimo concepto por separado. Por eso nos movemos en un círculo perpetuo en torno a él, ya que, si queremos enjuiciarlo, nos vemos obligados a servirnos ya de su representación...» [Trad. de Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara].

En sus *Notas sobre Edipo* Hölderlin a este procedimiento de «acercar entre sí» a los hombres y a los dioses —es decir, de fingir modos de ver diferentes y presentar en sus transformaciones una «unión viva» activa por sí misma y fatal— lo denomina el «cálculo según ley» de su poesía. Este procedimiento recuerda a Leibniz no por casualidad. Pues el cálculo matemático de éste tampoco implica simplemente la aproximación infinita a una diferencia *cuantitativa* entre dos valores que tiende a cero, sino también las modificaciones infinitas de una diferencia *cualitativa* en las que se expresa una unión continua²⁰: una «unión viva», *absoluta*, indivisible e intensiva, que —al igual que la vida— no se puede separar de sus diferencias, sino que en ellas se realiza y modifica²¹. Esta nueva interpretación libera el procedimiento poético de Hölderlin de la distinción *presupuesta* intemporalmente entre sujeto y objeto, mundo interior y mundo exterior, y le abre la lógica poética a sus posibles diferenciaciones temporales.

Esta lógica poética ya no se puede encerrar en los límites de la relación consigo mismo de un yo pensado de manera «autológica». En este sentido Hölderlin añade a su demanda de un cálculo según ley para la poesía una oscura argumentación, que en los oídos clásicamente educados de sus contemporáneos no podía sonar más que como un sinsentido, pero que exige demasiado también a nuestras actuales expectativas de sentido²²:

«Entre los hombres, ante cualquier cosa, lo primero que hay que ver es que se trata de algo, o sea, que es reconocible en el medio (*moyen*) de su aparición, y que el modo en que está condicionada puede ser determinado y enseñado. Por esto y por más elevadas razones necesita la poesía principios y límites especialmente seguros y característicos. A ello corresponde aquel cálculo según ley» (II, 309).

En la medida en que «algo» —lo que siempre la cosa es— aparece como forma, ello implica relaciones de inclusión y exclusión que la determinan y constituyen. Éstas son el «medio de su aparición»; y en la medida en que esa aparición está constituida como «algo» mediante estas diferencias, las implica y en cierto modo les da corporeidad, puede designarse también como su *centro* en el sentido de la expresión «moyen». Pero «algo» no sólo encierra diferencias respecto de lo otro, ya que el algo en cuanto forma con las diferencias que ésta implica está también situado en un mundo exterior de diferenciaciones: se constituye *en* su centro y lo hace en tanto que estas diferencias no son sólo «medio» sino también un *suceso*

²⁰ Cf. sobre el *status* del cálculo en Leibniz sus Cartas a Varignon (1702) acerca del principio de continuidad, en *Philosophische Schriften*, vol. IV, Darmstadt 1992, 249-269. Hegel en la *Ciencia de la Lógica* abordará en detalle la problemática del cálculo diferencial, tratando de mostrar con ello que su tratamiento matemático del sentido de una diferencia cuantitativa que tiende hacia el valor límite cero es en realidad la expresión de una relación cualitativa, cuyos diferenciales se implican entre sí de modo recíproco (*Theorie-Werkausgabe*, vol 5, 279 ss., notas 1 y 2).

²¹ Esta idea se encuentra claramente aludida en el concepto leibniziano de mónada y también en la carta de Hölderlin a Sinclair de noviembre de 1798, donde escribe acerca de la relación de lo singular y el todo: «al igual que todo singular se une internamente con el todo —y del mismo modo que ambos constituyen sólo una única totalidad viva—, también está completamente individualizado y se compone de partes tan interdependientes como también eternamente vinculadas entre sí de manera interna» (II, 723).

²² «¿Está el hombre rabioso o tan sólo se presenta él así y su *Sófocles* es una sátira oculta sobre los malos traductores?», pregunta el joven Heinrich Voss tras la aparición de las traducciones y comentarios del *Sófocles* de Hölderlin. «El otro día, cenando una noche con Schiller en casa de Goethe, les presenté a ambos el texto. Leí el IV Coro de *Antígona*. Tendrías que haber visto cómo se reía Schiller» (III, 432).

autónomo de constitución de algo y un *suceso* autónomo de relaciones de inclusión y exclusión, cuyo carácter de acontecimiento se sustrae a las distinciones intencionales y conscientes del «algo». Ambos procesos de constitución del algo —el modo como éste se determina a sí mismo y a otro mediante distinciones, y el acontecer de su determinación mediante el otro— se implican mutuamente y se efectúan cada uno por el otro y el uno en el otro. Pues del mismo modo que la alteridad siempre se constituye como lo-otro sólo en relación con la mismidad, la mismidad de algo idéntico consigo comprende una conexión con otro —constitutiva para ella—, del cual aquél se diferencia en cuanto ello mismo. Semejante «algo» producido doblemente y semejante forma de vida y de lenguaje doblemente producidos, que hacen visible un algo *como* algo y al mismo tiempo el ángulo visual que comporta: eso es también el poema. A diferencia de una comprensión corriente, no representa simplemente una visión de las cosas, sino que expone su visión por su parte a la visibilidad en la que se refleja y transforma, o —dicho brevemente— en la que el propio modo de ver ya no es el horizonte natural del ver, sino que ello mismo deviene experiencia.

Por lo tanto, la comunicación poética de una tal experiencia no tiene ningún contenido previamente determinado, ningún «algo» presupuesto que comunicar, sino la difícil génesis de ella misma en cuanto algo: se trata de fuerzas creadoras que engendran el poema en cuanto forma, fuerzas que él por su parte produce convirtiéndolas en una forma experimentable del lenguaje y que no cesan de incidir sobre aquél; son fuerzas que se realizan no sólo dentro del poema mismo, sino —sobre la base de su doble condicionamiento— también en el encuentro con él. En consecuencia, la forma de comunicación poética tiene un sentido doble: es transmisión calculada y refleja de una experiencia a través del poema y al mismo tiempo participación en esa experiencia mediante el poema. Por eso Hölderlin puede expresar la aplicación poética de su cálculo precisamente como una realización de la experiencia de transformación cualitativa, que también debe afectar al yo poético mismo y a su papel como autor de esa aplicación: «La ley y el cálculo —escribe— no son en consecuencia nada menos que el modo en que un sistema sensible —el hombre en su totalidad— se desarrolla bajo el influjo del medio, y en que la representación, el sentimiento y el razonamiento proceden en diversas sucesiones, pero siempre uno tras otro según una regla segura» (II, 310).

Hölderlin opone este proceder poético a la lógica de la filosofía kantiana, que distingue entre sensibilidad, entendimiento y razón como los dominios constitutivos de la experiencia, y que presupone su unidad en la misma. Sobre el trasfondo de su ocupación con la poesía antigua y su propia confrontación con la problemática interna de semejante idea de unidad presupuesta, Hölderlin se plantea de otro modo el problema de la unidad de la experiencia. En un cambio de perspectiva, él ve representada en la experiencia fatal de los protagonistas trágicos una «unidad viva» de las facultades del alma que se genera y continuamente se diferencia en ellos: de esa manera la *representación* inicial que tiene Edipo de su propia situación constituye una relación tal con el dios del oráculo Apolo que aparentemente le permite convertirse en su intercesor. Pero tan pronto le alcanza lo exterior suprimido en esta representación, su pasado, que irrumpe con creciente intensidad en su inicial mundo imaginado y transforma la representación imaginada en la experiencia dolorosa de una *emoción*: Edipo en su huida del

oráculo se ha convertido en rey, y ese pasado impugna la unidad con Apolo pretendida por él. La fuerza destructiva de esa experiencia del dolor conserva un rasgo de apertura hacia el futuro en el *razonamiento* de la representación trágica: de un recuerdo y una reflexión poética que devuelve a la experiencia destructiva de Edipo su consecuencia lógica y le posibilita una continuación.

Desde el punto de vista de la producción poética, este procedimiento del cálculo poético puede caracterizarse del siguiente modo: el poeta —escribe Hölderlin— no puede «conocerse por sí mismo ni en sí mismo» (II, 88). Tiene necesidad por lo tanto —como cualquier yo— de un objeto exterior que él escoge y coloca frente a sí para conocerse en él. Pero la individualidad poética no se limita a reconocerse en un mundo de objetos que corresponda a su elección y confirme su relación consigo mismo. Y por eso el poeta debe mirar «cómo con cualquier material que él elija para su tratamiento siempre se ha de escoger y arrancar del todo vital un fragmento de la vida» (II, 112). La elección del material y su tratamiento están motivados por una determinada manera de ver del poeta. Pero «un fragmento de la *vida*» no se puede reducir a objeto de una manera de ver propia de la subjetividad, porque, en cuanto forma de la vida, es infinitamente complejo y tiene una vida propia: contiene una inabarcable totalidad de vinculaciones y diferenciaciones que lo constituyen como «algo» individual e indivisible y en las que está incluido el yo poético que le hace frente. La exaltación de la inspiración poética y la unilateralidad de su perspectiva evocan por lo tanto pretensiones propias de la «materia poética»²³ en el curso ulterior de la experiencia creativa: el objeto escogido despliega bajo la mirada del yo su complejidad como «fragmento de la vida», la cual se sustrae a las intenciones y a la previsión de este yo, y le enfrenta a resistencias reales que le conducen a los límites de su propia manera de ver, obligándole a transformarse.

El proceso de conocimiento que sigue Hölderlin pone de manifiesto que en esta experiencia son evocadas fuerzas que ya no se pueden seguir formulando en el marco de la distinción entre sujeto y objeto, entre mundo interior y mundo exterior: fuerzas que se aplican en contra de esta distinción, presupuesta aún en la elección inicial de un objeto como material poético, y que exponen dicha experiencia a un devenir que escapa a todo cálculo. Este devenir de la experiencia creadora es evocado por un yo y su manera de ver. Pero no lo conduce por un camino de progresivo autoconocimiento, sino que confronta el espacio de lo referente a sí con un exterior que ya no puede distinguirse como objeto diverso de lo interior: con el exterior de algo impensado y no concebido en el propio ámbito de referencias del sí-mismo. En la medida en que en esta pretensión de lo extraño el yo reconoce y afirma en su experiencia las condiciones de constitución de su

²³ La expresión «materia poética» se encuentra en un texto del poeta ruso Ossip Mandelstam: *Conversación sobre Dante*, trad. al alemán en *Gesammelte Essays* 1925-1935, Frankfurt 1994, 128 s. Esta materia no se limita a una objetividad dada sino que significa el elemento del que surge el poema y lo que condensa en lenguaje: sus condiciones vitales e históricas que se sedimentan en la experiencia del poeta y le exigen una expresión. En sus *Conferencias sobre la filosofía reciente*, Schelling se refiere a lo Absoluto como la «materia del pensar»: «Eso absolutamente móvil..., que deviene continuamente otro y en ningún momento permanece fijo, [...] y que sólo en el momento final puede ser realmente pensado, ¿cómo se relaciona con el pensamiento? [...]». No se trata en verdad de un objeto, sino más bien de lo que para la ciencia en su totalidad es la mera *materia del pensar*» (Schelling, *Sämmtliche Werke*, editado por K. F. A. Schelling, Stuttgart y Augsburg, 1856 y 1857, 1/10, 151).

relación consigo, se abre a un devenir que transcurre ciertamente de manera incalculable pero nunca ilógica: hacia el devenir de un yo que se hace diverso en las continuas diferenciaciones de su relación consigo y con el mundo.

A diferencia de la «lógica filosófica» presente en la filosofía trascendental de sus contemporáneos, que fija el proceso de la experiencia del yo a condiciones de posibilidad inmutables en el horizonte de su autológica relación consigo mismo, la poesía desarrolla la lógica de un devenir vivo y ajeno a todo cálculo que se construye en los límites de una relación consigo y de las distinciones que le son constitutivas, y las expone al tiempo, es decir, a un devenir-de-otro-modo. Entonces en toda relación consigo mismo la pretensión de experimentar el tiempo es *absoluta* no ya en el sentido de un ideal de «unidad», «pureza» o «belleza», cuya formulación fuera dependiente de distinciones presupuestas. Es absoluta más bien en el sentido de aquellos límites cambiables, no localizables ni dentro ni fuera de la relación del yo consigo mismo, que individualizan nuestro yo diferenciándolo, constituyéndolo como sí-mismo y abriéndolo hacia un exterior que —como el tiempo y la muerte— nunca existe de manera objetiva pero que se nos presenta continuamente en los límites de nuestro modo de ver en forma objetiva: «En los límites exteriores del sufrimiento» —escribe Hölderlin en sus *Notas sobre Edipo*—, en los momentos en que el tiempo se vuelve contra nuestras intenciones, «el hombre se olvida porque el todo está en el instante, y el dios porque él no es sino tiempo» (II, 316).

Para el poema, que ahora ya no nos habla como la «interioridad» de un yo, sino como un momento singular condensado en el proceso de su constitución y de su vida, no hay ya en ese devenir ningún exterior, ninguna falta ni nada impensado que el yo, en cuanto condición y diferenciación de su relación consigo, no pueda interiorizar, afirmar y transformar en lenguaje. Pues su devenir temporal —en el que el yo no es sujeto sino momento corporeizado singular— no tiene su sí-mismo o su «genio» en el interior de la referencia autológica a sí, sino en las distinciones heterológicas en las que se constituye ese yo transformándose incesantemente. El yo poético que se constituye y comunica en el acto de la poesía ha entrado a la vez en el centro de la «vida» en ese mismo acto —cuyos testigos somos nosotros—, es decir, en el incesante acontecimiento del transformarse y devenir de sí mismo:

¿Acaso no te son conocidos muchos vivientes?

¿No camina tu pie sobre la verdad como sobre alfombras?

¿Entra, pues, genio mío, desnudo en la vida

Y no te preocupes de nada!

Lo que ocurra, ¡todo sea en buena hora!

Que rime a favor de la alegría, pues ¿qué podría

Afrentarte, corazón, qué podría

Sucederte allí donde debes ir?²⁴

²⁴ *Estupidez (Blödigkeit)*, II, 443. [Trad. de Txaro Santoro en F. Hölderlin: *Odas*, Madrid: Hiperión, 1999, modificada de acuerdo con las sugerencias del autor de este texto]. Cf. con esto la interpretación de W. Benjamin en *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin, Illuminationen*, Frankfurt/M., 1977.

Del mismo modo que el encuentro con una vida extraña –tal como ella transcurre– constituye ya siempre un «nosotros» que transforma nuestro yo en sus límites actuales, así también transcurre ahora el encuentro con la poesía: en el poema ya no nos enfrentamos con las maneras de ver presupuestas de un yo, sino que asistimos a la génesis y al advenir-al-mundo de una manera singular de ver cuyos límites y posibilidades se condicionan mutuamente.

Impulsada por la inspiración, la mirada poética transforma la realidad de las cosas y fluidifica los límites entre el mundo interior y el mundo exterior. Pero se se trataría meramente de una experiencia estética, si el poema no nos comunicara al mismo tiempo su cálculo poético, o sea, la fuerza creadora de un yo que nos es extraño, que nos habla dentro de los límites, las disonancias y la escritura propia de su modo singular de proceder:

También somos buenos y adecuados para algo
 Cuando llegamos y acercamos con el arte
 A uno de los celestiales. Aunque nosotros mismos
 Traemos manos apropiadas²⁵.

A la vinculación histórica del poema al orden de lo vivo corresponde en cierto modo en dirección vertical su capacidad de condensar la vida en su totalidad en una figura individual. Esta fuerza creativa es «celestial», pero ya no sobre la base de una eminente inspiración a partir de una esfera divina presupuesta. «Dios», lo absoluto de la poesía, no es ahora otra cosa –como dice la cuarta estrofa– sino la capacidad de una apertura que no excluye nada y de la que vive el poema: «...A todos abierto; sí, así es / nuestro padre, el dios del cielo». Y esta capacidad por su parte se basa en la gracia de sus «manos apropiadas» para la más extrema concentración y condensación de una comunicación lingüística en la que se realiza esta abertura: el poema.

Traducción de *Eduardo Álvarez*

²⁵ [Trad. de Txaro Santoro en op. cit.]